

Krzysztof Olszewski

KOLOR KWIATÓW DRZEWA ŚALA
PRZYPOMINA, ŻE WSZYSTKO CO ROZKWITA,
NIECHYBNIIE SCZEŻNIE – O WPŁYWIE NAUKI
BUDDYJSKIEJ O NIESTAŁOŚCI WSZECHRZECZY
(MUJOKAN) NA ESTETYKĘ JAPOŃSKĄ
OKRESU HEIAN (IX–XII W.)

Głos dzwonu ze świątyni Gion
Niesie echo nietrwałości wszechrzeczy
A kolor kwiatów drzewa śala
Przypomina, że wszystko, co rozkwita, niechybnie sczeźnie.

*Heike monogatari (Opowieść o rodzie Taira)*¹

¹ Oryg.: *Gion shōja no kane no koe shōgyō mujō no hibiki ari. Shara sōju no hana no iro jōsha hissui nō kotowari o arawasu.* Por. Takahashi Sadaichi (red.), *Heike monogatari (Opowieść o rodzie Taira)*, Kodansha, Tokio 1972, s. 51.

Od powyższego fragmentu rozpoczyna się *Opowieść o rodzie Taira*, najwybitniejszy japoński utwór z gatunku tzw. opowieści wojennych. Powstała około 1219 opowieść bardzo plastycznie, na szerokim tle historycznym, przedstawia wojnę domową pomiędzy rodami Taira i Minamoto, która zakończyła się klęską Tairów. Jednocześnie myśli zawarte w tym początkowym fragmencie można traktować jako motto całego eposu – nastrojem przemijania, nietrwałości nie tylko krótkiego życia wojownika, ale też wszystkich form tego doczesnego świata, nastrojem niechybnego upadku, końca nawet tych, co obecnie pławią się w bogactwie i przepychu, jest przepojone całe dzieło.

W niniejszym tekście podjęta zostanie próba oryginalnego spojrzenia na reprezentatywne dzieła sztuki japońskiej okresu Heian (IX–XII wiek) przez pryzmat właśnie buddyjskiej koncepcji niestałości wszechrzeczy (*mujōkan*) jako ich dominanty estetycznej. Na przykładzie analizy fragmentów takich utworów literackich, jak wiersze *waka* ze zbioru *Dziesięć tysięcy liści* (*Man'yōshū*), czy *Pamiętnik z Tosy* Ki no Tsurayukiego, czy też wreszcie malarstwa parawanowego pokazany zostanie ogromny wpływ nauki buddyjskiej na estetykę japońską omawianych okresów. Co więcej, bez uwzględniania wpływu buddyzmu (szczególnie koncepcji głoszonych przez przedstawicieli Sekty Czystej Ziemi – *Jōdoshū*) nie można właściwie zinterpretować wielu elementów czy motywów pojawiających się w ówczesnych dziełach sztuki. Artykuł ten ma też na celu ukazanie zmian w rozumieniu kategorii *mujō* i różnych sposobów jej przedstawienia, interpretacji w sztuce japońskiej na przestrzeni czterech wieków.

Pojęcie *mujō* stanowiło jeden z najważniejszych buddyjskich terminów teologicznych, choć już na gruncie japońskim doczekało się całkiem nowej interpretacji. Pierwotnie termin ten (będący tłumaczeniem – poprzez chiński – sanskryckiego słowa *anitya*) zarówno w buddyzmie mahajanistycznym, jak i hinajanistycznym oznaczał nietrwałość, niestałość, skończoność wszelkich bytów i ich uwikłanie w niekończące się inkarnacje, nieodłącznie związane z cierpieniem, od którego wyzwoleniem mogło być dopiero dostąpienie nirwany².

2 W buddyzmie hinajanistycznym ta koncepcja teologiczna wyrażana była za pomocą tetrady *sho gyō mu jō* 'wszelkie byty są nietrwałe'. Natomiast koncepcja *mujō* bardzo szybko nabrała w Japonii nowego wymiaru, stając się jednym z najważniejszych wyznaczników estetyki japońskiej okresów Heian i Kamakura. Cierpienie związane z niestałością, ulotnością życia człowieka, jego uwikłaniem w kolejne inkarnacje podkreślają używane w okresie Ka-

Termin m
wcześnie, po
nik starożyto
obserwujemy
gii poezji – A
antologii zam
opatrzone ko
koto w główne
gaki⁵ do pi
wyrażające u
słowo *mujō* n
metrum krótk
różnych obr
w literaturze
dominantą es
Przy czym –
większą uwag

makura metafor
nietrwałość to v
ści'. Por. *Nihon*
DVD-Rom, Shō
skiego), Nakada

3 Jest rzecz
kronikach japo
Nihon shoki (K
znikomymi wpl
termin *mujō* nie
przez poetów ży
buddyjską gene

4 Oryg.: *Ka*
Por.: Nakanishi
sha, Tokio 1978

5 Wiersze w
dwoma rodzaj
dającym autorst
cje o nastroju po
utworu) oraz p
sachū (dosł. 'uwa
dodatkowe obja
o tym, gdzie byl

6 Oryg.: *yo n*
4, s. 46.

owiesć o rodzie
tw. opowieści
plastycznie, na
nową pomiędzy
kdeśk Tajrów.
ym fragmencie
rojem przemija-
ownika, ale też
m niechybnego
ę w bogactwie

ginalnego spoj-
okresu Heian
konceptji nie-
ty estetycznej.
literackich, jak
(*Man'yōshū*), czy
dzie malarstwa
y nauki buddyj-
Co więcej, bez
epcji gloszonych
(*shū*) nie można
tywów pojawia-
ten ma też na
różnych sposo-
ńskiej na prze-

ch buddyjskich
skim doczekało
in ten (będący
owa *aniya*) za-
majanistycznym
kich bytów i ich
cznie związane
yć dopiero do-

na wyrażana była
wale'. Natomiast
ymiaru, stając się
ej okresów Heian
życia człowieka,
e w okresie Ka-

Termin *mujo* pojawia się w literaturze japońskiej już dosyć wcześnie, ponieważ – jak odnotowuje *Kogo daijiten* (*Wielki słownik starojapońskiego*) – jedno z pierwszych wystąpień tego słowa obserwujemy już w dwóch wierszach z pierwszej japońskiej antologii poezji – *Man'yōshū* (*Dziesięć tysięcy liści*)³. Oto w księdze 16. antologii zamieszczone są dwa wiersze (pod numerem 3849 i 3850) opatrzone komentarzem: *Wiersze te były zapisane na instrumencie koto w głównym pawilonie w świątyni Kawara*⁴. We wstępie *kotobagaki*⁵ do pierwszego z tych wierszy czytamy: *Dwie pieśni wyrażające ubolewanie nad niestałością tego świata*⁶. I choć samo słowo *mujo* nie pojawia się w kolejnych dwóch utworach mających metrum krótkiej pieśni japońskiej *tanka*, to jednak za pomocą różnych obrazów poetyckich wyrażają one po raz pierwszy w literaturze japońskiej to przekonanie, które miało stać się ważną dominantą estetyczną w sztuce japońskiej w kolejnych wiekach. Przy czym – biorąc pod uwagę środki wyrazu poetyckiego – na większą uwagę zasługuje pierwszy z wymienionych utworów:

makura metaforę: *mujo no kaze* 'wicher ulotności', *mujo no teki* 'ulotność/nietrwałość to wróg, nieprzyjaciół', *mujo no satsuki* 'morderczy upiór ulotności'. Por. *Nihon Daihyakka zensho* (*Wielka Encyklopedia Japonii – pełna edycja*), DVD-Rom, Shōgakukan, Tokio 2003; *Kogo daijiten* (*Wielki słownik starojapońskiego*), Nakada Norio (red.), Shōgakukan, Tokio 1983, s. 1593.

³ Jest rzeczą ciekawą, że termin ten nie pojawił się ani razu we wczesnych kronikach japońskich, jak np. *Kojiki* (*Księżdz dawnych wydarzeń*) czy też *Nihon shoki* (*Kronice japońskie*), których estetyka charakteryzowała się znikomymi wpływami teologii buddyjskiej. Również w antologii *Man'yōshū* termin *mujo* nie występuje w wierszach – i komentarzach do nich – napisanych przez poetów żyjących przed II poł. VII wieku, co wystarczająco potwierdza buddyjską genezę omawianego pojęcia. Por.: *Kogo daijiten*, dz. cyt., s. 1593.

⁴ Oryg.: *Kawaradera no butsudō no ura ni, yamatokoto no omote ni ari*. Por.: Nakanishi Susumu, *Man'yōshū* (*Zbiór dziesięciu tysięcy liści*), t. 4, Kodansha, Tokio 1978, s. 46.

⁵ Wiersze w klasycznych japońskich antologiach poezji opatrzone były dwoma rodzajami komentarzy: tzw. *kotobagaki* – czyli krótkim wstępem podającym autorstwo wiersza i okoliczności jego powstania (częste są informacje o nastroju poetyckim, który zainspirował twórcę do skomponowania danego utworu) oraz pojawiającym się czasami dodatkowym komentarzem, tzw. *sachū* (dosł. 'uwagi po lewej stronie'), w którym redaktorzy antologii podawali dodatkowe objaśnienia do danego wiersza (np. ocenę wiersza, informacje o tym, gdzie był przechowywany itp.).

⁶ Oryg.: *yo no naka no mujo o itoeru uta nishu*. Por.: Nakanishi, dz. cyt., t. 4, s. 46.

Iki shini no futatsu no umi o itohashimi shihoi no yama o shinohitsuru kamo⁷.

Pośród życia i śmierci
Oceanów otchłani
Jakże okrutnej –
Wymarzę sobie górę,
Którę nie lizną fale?

244 Życie i śmierć człowieka, świat doczesny wraz z wpisaniem w niego odwiecznym prawem karny warunkującym ciąg niekończących się inkarnacji zostały w tym wierszu wyrażone za pomocą alegorii dwóch oceanów, pośrodku których podmiot liryczny pragnie wymarzyć sobie górę, której nie liznęłyby fale przypyły, gdzie człowiek wolny byłby od cierpienia ciągłych wcieleń, gdzie mógłby – być może – dostąpić nirwany. Jednocześnie przypluwające i odpływające fale, które w mgnieniu oka (*issun* 'mgnienie oka' – według buddystów nawet w tak krótkim czasie nie można mówić o trwałości, stałości czegokolwiek) zmywają wszystko ze skał, są w tym utworze alegorycznym przedstawieniem teologicznej koncepcji *mujō*. Warto zwrócić jeszcze uwagę na symbolikę góry w omawianym utworze. Góra – od dawna w mitologii chińskiej miejsce święte, poświęcone bogom (te wierzenia zostały również przeniesione na teren Japonii – wystarczy wspomnieć o Pięciu Świętych Górach w Chinach i analogicznie Świątyniach Pięciu Gór – *gosanji* – w Kioto i Kamakurze), jawi się jako jedyny trwały, stały element doczesnego świata, jako nadzieja i ucieczka dla człowieka w obliczu grozy „życia i śmierci [dwóch] oceanów”. Jednocześnie góra jest często pojawiającą się w klasycznej poezji japońskiej alegorią dalekiej i trudnej drogi człowieka do osiągnięcia *satori*, oświecenia buddyjskiego.

Kolejnym znanym utworem poetyckim, zawierającym przesłanie o niestałości, nietrwałości tego świata, jest powstały prawdopodobnie na początku X wieku wiersz pt. *Iroha uta* (*Pieśń Iroha*), który stał się później najsłynniejszym akrostychem japońskim⁸. Przyjrzyjmy się starojapońskiemu oryginałowi tej pieśni.

⁷ Cyt. za: Nakanishi, dz. cyt., t. 4, s. 46.

⁸ Wiersze ułożone ze wszystkich możliwych sylab japońskiego pisma sylabicznego *kana* były popularne w epoce Heian. Spośród nich zdecydowanie najpopularniejszy był utwór *Iroha uta* – należy tutaj zauważyć, że według kolejności alfabetu stosowanej w *Iroha*... były układane słowniki japońskie jeszcze w XX wieku. Kolejność ta jest nadal stosowana m.in. do numerowania podpunktów w dokumentach prawniczych.

Iro ha nihohedo o
yama kefu koete
Choć ko
Szczena
Na tym
Przekra
Niedost
Nie bę
Ani się

Autorstwo wie
ła żyjącemu w V
mnichowi Kūkai'
zuja na znacznie p
ze stał się najp
zawierał również
świata, o koniecz
rów” i podążania
Pieśń Iroha uznaj
gōrach – należą
Choć samo wyraz
rze, jednak sens
naramu 'któż na
ideę *mujō* wydaje
w tym utworze z
do nirwany jako p
(wyszukana artys
jak trud zdobywa
świecie jest wiedz
omawianym liryk
kę – choć tylko p
pograżając się, w
nych gór, istnieją
konceptja teolog
wyrazu – nastro
obrazy poetyckie
jakby na wpół ze

⁹ Cyt. za: *Nihon*
transkrypcji uwzglę
kana, niezgodnej w
japońskiej z IX-X w

¹⁰ Najstarszy zn
Daihyakka zensho,

ama o shinohitsuru

Iro ha nihohedo chirinuru wo waga yo tare zo tsune naramu uwi no oku
yama kefu koete asaki yume miji wehi mo sezu⁹.

Choć kolory się mienia,
Szczegna, bo któż jest wieczny
Na tym świecie?
Przekraczając dziś
Niedostępne góry Karmy
Nie będę śnił płytkich snów,
Ani się nie upiję.

wpisanym w nie-
g niekończących
pomocą alegorii
liryczny pragnie
przypływu, gdzie
eń, gdzie mógłby
e przypływające
'mgnienie oka' –
nie można mówić
ystko ze skal, są
em teologicznej
symbolikę góry
itologii chińskiej
zostały również
omnieć o Pięciu
niach Pięciu Gór
yny trwały, stały
ka dla człowieka
". Jednocześnie
ji japońskiej ale-
cia *satori*, oświe-

ierającym prze-
powstały praw-
ata (*Pieśń Iroha*),
nem japońskim⁸.
j pieśni.

japońskiego pisma
od nich zdecydowa-
uwać, że według
słowniki japońskie
n. do numerowania

Autorstwo wiersza tradycja literacka bardzo długo przypisywa-
ła żyjącemu w VIII wieku słynnemu reformatorowi buddyzmu,
mnichowi Kūkai'owi, jednak cechy językowe tego zabytku wska-
zują na znacznie późniejsze jego powstanie¹⁰. Wiersz – prócz tego,
że stał się najpopularniejszym akrostychem starojapońskim –
zawierał również buddyjskie przesłanie o niestałości doczesnego
świata, o konieczności odrzucenia przyziemnych blasków, „kolo-
rów” i podążania drogą karmy aż do osiągnięcia nirwany (notabene
Pieśń Iroha uznaje się za tłumaczenie indyjskiej pieśni *O śnieżnych
górach* – należącej do gatunku *gatha* – właśnie z Sutry Nirwany).
Choć samo wyrażenie *mujō* nie pojawia się w omawianym utwo-
rze, jednak sens pytania retorycznego *waga yo tare zo tsune*
naramu 'któż na tym świecie jest wieczny?' jako wyrażającego
ideę *mujō* wydaje się oczywisty. Jednocześnie mamy do czynienia
w tym utworze z alegorycznym przedstawieniem drogi człowieka
do nirwany jako przekraczania dalekich, ośnieżonych „gór karmy”
(wyszukana artystycznie metafora: udręka kolejnych wcieleń jest
jak trud zdobywania wyniosłych szczytów górskich). „Któż na tym
świecie jest wieczny?” – stąd (trochę podobnie jak we wcześniej
omawianym liryku z *Man'yōshū*) podmiot liryczny wybiera uciecz-
kę – choć tylko pozorną – od blaknących „kolorów tego świata”,
pograżając się, wręcz „roztapiając się” pośród odległych, ośnieżo-
nych gór, istniejących gdzieś na pograniczu jawy i snu. Buddyjska
koncepcja teologiczna nabrała w tym wierszu zupełnie nowego
wyrazu – nastrojem ulotności, *mujō* przepojone są wszystkie
obrazy poetyckie zawarte w utworze. Białe, ośnieżone szczyty
jakby na wpół ze snu ze znikającym pośród nich pielgrzymem zdają

245

⁹ Cyt. za: *Nihon Daihyakka zensho*, dz. cyt. Tekst został podany tutaj w transkrypcji uwzględniającej tzw. historyczne użycie alfabetu sylabicznego *kana*, niezgodnej wprawdzie ze współczesną wymową, ale bliższej fonologii japońskiej z IX-X w.

¹⁰ Najstarszy znany odpis tego poematu pochodzi z 1079 r. Por.: *Nihon Daihyakka zensho*, dz. cyt.

się jeszcze bardziej ulotne, nierealne niż „blaski tego świata”, od których podmiot liryczny stara się uciec.

Jak wiercono w Japonii na przełomie X/XI wieku, w 1052 miała rozpocząć się ostatnia epoka świata buddyjskiego – epoka *mapphō* ‘upadku Prawa’, po której miało nastąpić już tylko nadejście Buddy Majtreja. Stąd jest rzeczą zrozumiałą, iż nastroje eschatologiczne, świadomość schyłkowości musiały dominować w ówczesnej sztuce i estetyce japońskiej. Choć nie ulega wątpliwości, iż cała ówczesna sztuka japońska z przełomu X/XI wieku była w mniejszym lub większym stopniu przepojona teologią buddyjską, to jednak największy wpływ buddyzmu możemy obserwować w dwóch dziedzinach: w malarstwie (szczególnie w malarstwie parawanowym – *byōbu*, choć także w tzw. *raigōzu* – malowidłach przedstawiających Buddę Amidę zstępującego w otoczeniu bodhisattwów po duszę zmarłego) oraz w buddyjskiej architekturze sakralnej (najwybitniejszy przykład stanowi kompleks architektoniczny klasztoru Byōdōin w Uji niedaleko Kioto).

Do najbardziej wartościowych dzieł reprezentujących oba powyższe nurty w malarstwie epoki Heian, które dotrwały do naszych czasów, należą: *Senzui byōbu* (Parawan znad gór i rzek)¹¹ oraz malowidło *raigōzu* na prawych bocznych wrotach wiodących do Hali Feniksa (Hōddō) w klasztorze Byōdōin¹². Znajdujący się obecnie w zbiorach Muzeum Narodowego w Kioto parawan *Senzui byōbu* składa się z sześciu paneli (łącznie wymiary: 146,4 x 256,2 cm) i przez długi okres wykorzystywany był podczas obrzędu inicjacji buddyjskiej w świątyni Tōji w Kioto. Swoim stylem malarskim

11 Parawan *Senzui byōbu* namalowany został pod koniec XI w. dla świątyni Kamo w Kioto, patronującej ówczesnej stolicy Japonii. Parawany w tym stylu powstawały w znacznej ilości w epoce Heian, jednak *Senzui byōbu* jest jedynym, który przetrwał do czasów obecnych. Już jednak przechowywany w cesarskim skarbcu Shōsōin w Narze *Rejestr skarbów świątyni Todaiji* (*Todaiji kenmotsu chō* – sporządzony w VIII w.) podaje wyraźnie, iż wśród zgromadzonych w świątyni dzieł sztuki znajdowały się także parawany naśladujące popularny w Chinach styl malarski *sansuiga*.

12 W 1052 r. – właśnie w roku, który miał zapoczątkować erę Upadku Prawa – Fujiwara no Michinaga przemianował swoją pełną przepychu rezydencję w Uji na świątynię, w której zamierzał oddawać cześć Buddzie Amidzie. Rok później w głównym pawilonie świątyni – Hali Feniksa – odsłonięty został posąg Amidy dłuta mistrza Jōchō. Cały kompleks architektoniczny wraz z przylegającym do niego japońskim ogrodem stanowić miał ziemskie wyobrażenie, odbicie Zachodniego Raju Buddy Amidy.

Wskutek znacznego zniszczenia malowidła na przestrzeni wieków, wrota do Hali Feniksa zostały odrestaurowane przed kilkunastu laty i obecny obraz *raigōzu* jest repliką oryginału.

Parawan znad gór czasach dynastii Tang, malarstwo gór i rzek, malarstwa krajobrazu, scen alegorycznych, chowała – wzorów, specyficzna, alegoria. Elementy te były klucza symbolicznego, bolami długowiecznych, ówczesne malarstwo wskutek wzajemnego, góry stopniowo, rzucie nierealności, lowanego krajobrazu, namalowany został, środkowych paneli, jących w krytej str., pewne zamiar zasia, tralnej postaci po, dynastii Tang, Bai, dość zmienny kraj, obłokami na niebie, wie pod silnym wp, nak w sposobie pr, chodzeniu jednych, ści, niestałości pr, ówczesnego malar.

Na przykładzie, silny wpływ tego n, na poezję *waka*. W, szami *waka*, o czyt, osobnego nurtu – l, wątpliwości, iż p, przynależnej mala, do poezji (a w pew, wczesnej epoki Ha,

Jednym z takich, li swoimi wiersza, (868-945), wybitn,

13 Por.: Okamoto, japońskich skarbów n

go świata", od

w 1052 miała
epoka *mappō*
dejsie Buddy
hatologiczne,
czesnej sztu-
cała ówczes-
niejszym lub
o jednak naj-
wóch dziedz-
awanowym –
stawiających
rów po duszę
nej (najwybit-
ny klasztoru

ch oba powyż-
y do naszych
k)¹¹ oraz ma-
jących do Hali
y się obecnie
Senzui byōbu
x 256,2 cm)
zędu inicjacji
n malarskim

w. dla świątyni
any w tym stylu
byōbu jest jedy-
chowowany w
Tōdaiji (*Tōdaiji*
ród zgromadzo-
ny naśladowujące

re Upadku Pra-
chu rezydencję
e Amidzie. Rok
ty został posag
raz z przylega-
obrazem, od-

wieków, wrota
i obecny obraz

Parawan znad gór i rzek nawiązuje do popularnego w Chinach w czasach dynastii Tang stylu malarskiego, nazywanego *sansuiga* 'malarstwo gór i rzek'. Termin ten był z jednej strony określeniem malarstwa krajobrazowego (w przeciwieństwie do portretów czy scen alegorycznych), z drugiej jednak malowidła 'gór i rzek' cechowała – wzorowana na tzw. chińskim „malarstwie literatów” – specyficzna, alegoryczna zasada kompozycji elementów krajobrazu. Elementy te były mianowicie zestawiane na obrazie na zasadzie klucza symbolicznego (np. żurawie i sosny – ponieważ oba są symbolami długowieczności). Przy braku perspektywy – cechującym ówczesne malarstwo zarówno chińskie, jak i japońskie – oraz wskutek wzajemnego przenikania się fragmentów krajobrazu (np. góry stopniowo przechodzą w obłoki, rzeka staje się drogą) odczucie nierealności, ale także pewnej niestałości, ulotności namalowanego krajobrazu ulegało spotęgowaniu. Właśnie w takim stylu namalowany został *Parawan znad gór i rzek* z Kioto. Na dwóch środkowych panelach parawanu widzimy grupę gości odwiedzających w krytej strzechy altanie starego poetę, z którym mają zapewne zamiar zasiąść do biesiady poetyckiej (pierwowzorem centralnej postaci poety miał być wybitny poeta chiński z czasów dynastii Tang, Bai Juyi)¹³. Pozostałe cztery panele przedstawiają dość zmienny krajobraz ze wzgórzami, wijącą się pośrodku rzeką, 247 obłokami na niebie. I choć cały parawan malowany był niewątpliwie pod silnym wpływem chińskiego malarstwa *sansuiga*, to jednak w sposobie przedstawienia krajobrazu, we wzajemnym przechodzeniu jednych form w inne (co potęgowało wrażenie ulotności, niestałości przedstawionych widoków) zdradza silne cechy ówczesnego malarstwa japońskiego, *yamatōe*.

Na przykładzie parawanów z okresu Heian możemy obserwować silny wpływ tego nurtu malarstwa na literaturę, a w szczególności na poezję *waka*. Wiele takich parawanów ozdabianych było wierszami *waka*, o czym świadczy wyróżnianie w poezji doby *Kokinshū* osobnego nurtu – *byōbu uta* 'pieśni na parawanach'. Nie ulega więc wątpliwości, iż pewne motywy, symbolika, elementy estetyki przynależnej malarstwu parawanowemu musiały przenikać także do poezji (a w pewnym ograniczonym zakresie również do prozy) wczesnej epoki Heian.

Jednym z takich poetów dworskich, którzy również przyozdabiali swoimi wierszami malowane parawany, był Ki no Tsurayuki (868-945), wybitny poeta wczesnej epoki Heian, jeden z czterech

13 Por.: Okamoto Hiromi, *Nihon no kokuhō no mikata* (Sposób percepcji japońskich skarbów narodowych), Tōkyō bijutsu, Tokio 2003, s. 18-19.

redaktorów pierwszej cesarskiej antologii poezji – *Kokin wakashū* (*Zbiór pieśni dawnych i współczesnych* – 905 r.). W 935 Tsurayuki napisał pierwszy w literaturze japońskiej pamiętnik/dziennik intymny – *Tosa nikki* (*Pamiętnik z Tosa*), ukazujący 55-dniową podróż powrotną autora do stolicy po ukończeniu służby jako gubernator prowincji Tosa na południu Shikoku. Jednak bardziej od warstwy fabularnej w pamiętniku tym istotna wydaje się warstwa poetycka czy też estetyczna – plastyczny, bardzo malarski sposób konstruowania scen, 58 wierszy *waka* wtopionych w epicką narrację utworu czy bogaty, przynależny bardziej poezji repertuar tropów stylistycznych i poetyckich środków obrazowania. Analiza poniższych dwóch fragmentów z *Pamiętnika z Tosa* (z 9. oraz 17. dnia I miesiąca) pozwoli pokazać również, za pomocą jakich środków wyrazu budowane jest w utworze wrażenie ulotności, niestałości tego świata.

9. dzień I miesiąca (fragment):

(...) Oto teraz przepływamy obok boru sosnowego w Uta. Któż zdoła policzyć te dziesiątki drzew? Któż powie, od ilu tysięcy lat rosną one już na tym zboczu? Korzenie obmywają im morskie fale, na gałęziach siadają żurawie. Nie mogąc nasycić się wspaniałością tego krajobrazu, ktoś z pasażerów ułożył takie oto strofy:

248

Jak okiem sięgnąć,
Na każdej gałęzi
Żuraw gniazdo swe wije,
Pewnie przyjaciel tej sosny
Już od tysiąca lat.

Jednak pieśń ta nie może równać się z przepięknym widokiem, jaki oglądamy¹⁴.

W powyższym fragmencie widać wyraźnie charakterystyczny dla malarstwa literatów, a później dla malarstwa parawanowego (z którym Tsurayuki przez długi okres stykał się na dworze) alegoryczny sposób łączenia przedstawianych elementów krajobrazu. Żurawie na sosnach (obydwa jako symbole długowieczności) tworzą z powyższego opisu bardziej szkic malarski niż fragment faktograficznego dziennika.

¹⁴ Por.: Ki no Tsurayuki, *Pamiętnik z Tosa*, przekład, komentarze i postowie – Krzysztof Olszewski, w: *Japonica*, Zakład Japonistyki i Koreanistyki, Instytut Orientalistyczny UW, Warszawa 2002, s. 154.

17. dzień I miesi

(...) 17 dzień. Chmwa noc jest zadziwiaWyduje się, jakby finczasach pewien czgrzbietach fal, statektylko przelotnie, nie

Usłyszawszy to l

Gdy tak kompon„Patrzcie, jak naglewichura. Zawróćmsię ulewa. Jakież to

W powyższymcytowanego fragmwałoby się czysto: się znamienne zdzłazy się w jedno, Kjawy i uludy (tutaj i za pomocą tych ulotności, niestałopodmiot liryczny p wód (uluda). Jedn według starej chi konkretnie haczą c

¹⁵ Parafraza fragm *chuān bō dì yuè chuā statek wypycha niebo p*

¹⁶ Obydwa powyż mentu poematu Jiā olbrzymie drzewo c o imieniu Wu Gang,

¹⁷ Por.: Ki no Tsur

Kokin wakashū
935 Tsurayuki
nik/dziennik in-
-dniową podróż
ako gubernator
od warstwy fa-
wa poetycka czy
konstruowania
cję utworu czy
stylistycznych
ch dwóch frag-
-esiąca) pozwoli
budowane jest
ta.

Uta. Któż zdoła
at rosną one już
gałęziach siadają
prazu, ktoś z pa-

em, jaki ogląda-

akterystyczny
arawanowego
u dworze) ale-
w krajobrazu.
gowieczności)
niż fragment

entarze i posło-
i Koreanistyki,

17. dzień I miesiąca:

(...) 17 dzień. Chmury, które zakrywały niebo, rozplynęły się. Księżycowa noc jest zadziwiająco piękna i wiosną, wypływamy na pełne morze. Wydaje się, jakby firmament i dno morskie zlały się w jedno. W dawnych czasach pewien człowiek napisał ponoć: „Wiosło przebija księżyc na grzbietach fal, statek wypycha niebo pod wodę”¹⁵. Lecz słyszałam te słowa tylko przełotnie, nie pamiętam gdzie. Ktoś ułożył wiersz:

Płyniemy po księżycu,
Co spod fal błyska.
Gałęzie cynamonowca,
Który na nim rośnie,
O wiosła nasze haczą.

Usłyszawszy to ktoś inny wyrecytował:

Gdy odwiecznego nieba
Odbicie w wodzie oglądam,
Smutno jest płynąć
Po przestworzu, co leży
Głęboko pod falami¹⁶.

Gdy tak komponowali poematy, zaczęło świtać i Kapitan statku rzekł: „Patrzcie, jak nagle zebrały się czarne chmury. Z pewnością zerwie się wichura. Zawróćmy nasz statek”. Statek zawrócił do portu. Wtedy zaczęła się ulewa. Jakież to smutne¹⁷.

249

W powyższym fragmencie najbardziej interesujące są parafrazy cytowanego fragmentu wiersza Jiā Dǎo. Od początkowego, zdawałoby się czysto faktograficznego opisu, w którym jednak pojawia się znamienne zdanie: *Wydaje się, jakby firmament i dno morskie zlały się w jedno*, Ki no Tsurayuki kilkakrotnie oscyluje na granicy jawy i ułudy (tutaj wyrażanej poprzez metaforę odbicia w wodzie) i za pomocą tych środków wyrazu buduje wrażenie, atmosferę ulotności, niestałości tego doczesnego świata. W pierwszym liryku podmiot liryczny płynie po księżycu (jawa), który odbija się w toni wód (ułuda). Jednocześnie gałęzie drzewa cynamonowego, które według starej chińskiej legendy rośnie na księżycu (ułuda), bardzo konkretnie haczą o wiosła łodzi (jawa). Podobne środki wyrazu uży-

¹⁵ Parafraza fragmentu wiersza chińskiego poety, Jiā Dǎo (778-843): *dào chuān bō dì yùe chuān yā shuǐ zhōng tiān* (wiosło przebija księżyc pod falami, statek wypycha niebo pod wodę).

¹⁶ Obydwa powyższe wiersze są luźnymi parafrazami cytowanego fragmentu poematu Jiā Dǎo. Według starej legendy chińskiej na księżycu rośnie olbrzymie drzewo cynamonowe, które każdej nocy próbuje ściąć człowiek o imieniu Wu Gang, a jednak drzewo odrasta w ciągu następnego dnia.

¹⁷ Por.: Ki no Tsurayuki, *Pamiętnik z Tasy*, dz. cyt., s. 159-160.

te zostały w drugim utworze, ale tutaj dochodzi jeszcze odczucie smutku – głębia wód i ogrom przestworu niebios odbijających się w wodzie stają się metaforą głębi, ogromu smutku w sercu podmiotu lirycznego. Jednocześnie również już samo odbicie w wodzie jest bardzo czytelną alegorią ulotności – czyż jest coś bardziej ulotnego, niewartego zaufania niż świat odbijający się w wodzie, który pod wpływem najmniejszej fali od razu bezpowrotnie znika?

Niniejszy artykuł jest tylko próbą – na małą jeszcze skalę – analizy sposobów wyrażania buddyjskiej koncepcji teologicznej o niestałości tego świata (*mujōkan*) w literaturze i malarstwie japońskim z epoki Heian. Pokazano, za pomocą jakich różnorodnych symboli czy alegorii była owa koncepcja buddyjska parafrazowana na język sztuki w tak różnych dziełach, jak: poezja z *Man'yōshū*, malarstwo parawanowe (na przykładzie *Parawanu znad gór i rzek* z Kioto) czy też fragmenty pierwszego pamiętnika w literaturze japońskiej – *Pamiętnika z Tosy* autorstwa Ki no Tsurayukiego. Tym samym w powyższym artykule został też ukazany wpływ, jaki omawiane pojęcie teologiczne wywarło na estetykę japońską szczególnie na przełomie X/XI wieku. Od bardzo jeszcze oszczędnych w symbolice i stosowanych alegoriach wierszy z antologii *Dziesięć tysięcy liści*, poprzez budowanie atmosfery, wrażenia ulotności w *Pieśni Iroha* aż do oscylowania, przechodzenia od jawy do uludy (odbicia w wodzie) w *Pamiętniku z Tosy* – analizy pokazały zmiany w estetyce japońskiej na przestrzeni czterech wieków i kłuczową rolę w omawianych dziełach buddyjskiej nauki o niestałości tego świata, jako ich dominanty estetycznej. Oczywiście trzeba pamiętać, iż do kompletnej analizy należałoby jeszcze zbadać występowanie podobnych motywów i symboli w obfitej w okresie Heian literaturze pamiętnikarskiej, czy też tzw. *monogatari* 'opowieściach', ale te zagadnienia będą tematem dalszych studiów naukowych.